
Hanns Jörg Prelle

Der brasilianische Film – ein Mythos im freien Fall?

Auf dem brasilianischen Fernsehmarkt halten die großen privaten Sender ihre 100 Millionen Zuschauer alltäglich überwiegend mit Eigenproduktionen bei Laune.¹ In dieser zumeist eher quantitativ als qualitativ imponierenden Bilderproduktion führt der brasilianische Kinofilm ein Nischendasein, das mittlerweile weder vom einheimischen Publikum noch von der internationalen Kritik nennenswert wahrgenommen wird. Auf den ersten Blick und vor allem aus einer europäischen Perspektive ist das um so erstaunlicher, als der brasilianische Film in seiner großen Aufbruchphase des *Cinema Novo* in den 60er Jahren international preisverwöhnt und Gegenstand euphorischer Besprechungen in den Feuilletons war.

Cinema Novo – schon Filmgeschichte

Dieser Aufbruch war zunächst ein Neuanfang nach einem Zusammenbruch: dem Bankrott des brasilianischen Versuchs, Anfang der 50er Jahre Hollywood mit großen Studios und aufwendigen Streifen zu imitieren. Das Western-Imitat *O Cangaceiro* von Lima Barreto blieb 1953 der erste und letzte Welterfolg dieses brasilianischen Studiosystems (der Filmproduktion Vera Cruz).

Danach machten die fähigsten Regisseure aus der Not fehlender finanzieller Spielräume und Studios eine Tugend: die Adaption sowohl des italienischen Neorealismus mit seiner Hinwendung zur äußeren Realität auf der Basis einer handlichen, flexibel einsetzbaren Kameratechnik als auch der französischen *Nouvelle Vague* und ihren Brüchen mit den vorher gängigen filmsprachlichen Konventionen erlaubte jetzt den brasilianischen Filmregisseuren, die sich – auch darin der *Nouvelle Vague* folgend – nun bewußt als *Autoren* verstanden, sich filmisch der brasilianischen Realität un-

1 Bei *Rede Globo*, dem größten Privatsender, beträgt die Quote der Eigenproduktionen am Gesamtprogramm 80%. Zu *Rede Globo* und zum brasilianischen Fernsehen vgl. den Beitrag *Presse, Funk, Fernsehen in Brasilien* von Michahelles/Leite im vorliegenden Band.

mittelbarer zu nähern und für ihre Realitätsinterpretation eine geeignete individuelle Filmsprache zu finden.

Dieser in der heutigen Krise so oft und gerne beschworene Neuanfang hat ein konkretes Datum: 1955 drehte Nelson Pereira dos Santos seinen *neorealistischen* Episodenfilm um fünf junge Erdnußverkäufer in Rio de Janeiro, *Rio, quarenta graus* (*Rio, vierzig Grad*), an dem er die pittoreske Oberfläche Rios auf ihre Untiefen existentiellen Mangels hin abtastet und mit dem er sich zum Wegbereiter und später, 1963, mit *Vidas secas* (in Deutschland: *Nach Eden ist es weit*), dem filmischen Porträt der Menschen aus dem *sertão* nach der Romanvorlage von Graciliano Ramos, zu einem der Protagonisten des *Cinema Novo* gemacht hat.

Glauber Rocha, der andere Protagonist des *Cinema Novo*, verlegte 1964 seinen Film *Deus e o diabo na terra do sol* (Gott und Teufel im Land der Sonne) ebenfalls in den trockenen *sertão*, wo der Viehtreiber Manuel zwischen Revolte und Mystizismus im brasilianischen Nordosten seine Odyssee durch eine Filmwelt aus Mythen und Metaphern durchläuft. Vor allem dieser Film hatte für Glauber Rocha selbst und für die internationale Filmkritik einen programmatischen Charakter als Ausdrucksform einer *Ästhetik des Hungers*: einer Filmästhetik, die auf Mangel basiert, ihn aber positiv wendet. So, wie der Plot den Hunger erkennbar macht und Lösungswege zu seiner Überwindung vorschlägt, so sollten parallel die Mängel der filmtechnischen Infrastruktur produktiv zu neuen Gestaltungs- und Stilmitteln führen, Inhalt und Form sollten konvergieren: revolutionärer Inhalt sollte mit einer revolutionären Filmsprache transportiert werden.

Die Stoffwahl bei den beiden oben genannten Filmen war ein Reflex der großen Aufbruchstimmung Brasiliens vor 1964, der *Entdeckung* des Landesinneren, der Verlegung der Hauptstadt und einer heftigen Diskussion um die Landreform, die dann schließlich 1964 in den Staatsstreich der Militärs mündete. Merkwürdigerweise – jedenfalls aus europäischer Sicht – beendeten die Militärs das Experiment des *Cinema Novo* zunächst nicht. Die eigenwilligen filmischen Stilentwürfe des *Cinema Novo* wurden nämlich inzwischen international als eigenständiger Ausdruck eines brasilianischen Kinos rezipiert und mit Preisen und Elogen bedacht, was dem Prestigebedürfnis der anfangs noch vorsichtig agierenden Militärdiktatur entgegenkam. So konnten Filmemacher des *Cinema Novo*, wie Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Paul Cesar Cesarini, Gustavo Dahl, Leon Hirszman, Carlos Diegues und andere, deren Namen und Filmographien inzwischen längst in allen einschlägigen Filmgeschichten nachzuschlagen sind,² zunächst damit fortfahren, brasilianische Mythen und Realität zu sozialkritischen Tableaus zu verweben. Natürlich folgten nicht alle Regisseure in dieser kreativsten Phase des *Cinema Novo* einer homogenen ästheti-

2 So beispielsweise in Gregor, Ulrich 1983: 412 ff. Über die verschiedenen Phasen des *Cinema Novo*, die sich in Themen, Schauplätzen und Stilmitteln unterscheiden, vgl. auch: Schumann 1988.

schen Programmatik. Ist der Filmautor bei Glauber Rocha einer Wahrheit verpflichtet: »seine Ästhetik ist eine Ethik, seine Regie ist eine Politik«,³ so sieht man in León Hirszmans Filmen, wie facettenreich »Wahrheit« sein kann. Zweifel und Selbstkritik kennzeichnen den Lebensrückblick des Protagonisten in Hirszmans Verfilmung des gleichnamigen Romans von Graciliano Ramos *São Bernardo* (1972). Schon sehr viel später, 1981, macht Hirszman die Tatsache, daß unterschiedliche Perspektiven unterschiedliche Wahrheiten hervorbringen, zum zentralen Thema in *Eles não usam black-tie* (»Sie tragen keinen Frack«), einem Spielfilm über einen Generationskonflikt zwischen Vater und Sohn, der sich um die Beteiligung an einem Streik in São Paulo entlädt. Allen Autoren und Regisseuren des *Cinema Novo* der 60er Jahre aber war der sozialkritische Anspruch der Themen und der *Handschrift* ihrer Filme gemeinsam.

Als sich 1968 innerhalb der Militärdiktatur schließlich die Betonköpfe unter General Garrastazu Médici durchsetzten, war der offen sozialkritische Anspruch des *Cinema Novo* für einige so nicht mehr durchsetzbar. Entweder flüchteten sich die Autorenfilmer nun in unverfänglichere, oft historisierende Metaphern oder sie flüchteten gleich selbst, wie beispielsweise Glauber Rocha. Auffallend und einzig erfolgreich in dieser Phase verschärfter politischer Zensur war Joaquim Pedro de Andrade's Film *Macunaíma* (1969), eine phantastische Komödie nach der gleichnamigen literarischen Reflexion Mário de Andrade über Zivilisation und Barbarei.⁴ Mit seiner allegorischen Sprache wurde der Film Inbegriff dessen, was man unter *Tropikalismus*, der letzten Phase des *Cinema Novo* verstand.⁵

Die Suche nach neuen Wegen

Zum Verständnis der folgenden Auflösungserscheinungen des *Cinema Novo* aus heutiger Sicht sind allerdings die Zensurdekrete der Militärdiktatur weniger wichtig als das Scheitern dieser Bewegung in einem zentralen Punkt ihrer Programmatik: das *Cinema Novo* wurde nie ein wirklich populäres Kino. Zugespielt formuliert: in dem, was die Filmkritik weltweit als authentische filmische Ausdrucksformen brasilianischer Realität und Identität goutierte, erkannten sich die brasilianischen Zuschauer selbst nur selten wieder. Die Gretchenfrage, wie der brasilianische Film seine Zuschauer findet, war der Punkt, an dem sich in den Siebzigern die Wege im brasilianischen

3 Rocha 1963: 14.

4 Zum Stellenwert von Mário de Andrade's Roman in der brasilianischen Identitätsdebatte vgl. den Beitrag *Kulturelle Identität* von W. Roth im vorliegenden Band.

5 Ramos 1987: 379. Die veränderte Lage unter der Militärdiktatur Garrastazu Médici's verdeutlicht anschaulich, daß *Macunaíma* im Frühjahr 1969 fertiggestellt wurde, während sein Regisseur aus politischen Gründen gerade im Gefängnis saß.

nischen Film trennten – ein Problem, das nach wie vor, und immer akuter, virulent ist.

Eine ästhetische Sackgasse auf dem Weg zum Publikum waren die sogenannten *porno-chanchadas*, schnell produzierte Komödien italienischer Machart, bei denen dramaturgische Dürftigkeit durch erotische Komponenten wettgemacht wurde.

Der – wenn auch nicht nur – erotischen Ausstrahlung der Schauspielerin Sônia Braga verdankt die brasilianische Filmindustrie wohl ihre größten Kassenerfolge in so unterschiedlichen Filmen wie *A dama do lotação* (*Die Dame im Bus* von Nelville d'Almeida), mit dem sie sechseinhalb Millionen Brasilianer an den nymphomani-schen Eskapaden der Protagonistin im Stadtbus teilhaben ließ, aber auch als Protagonistin der Verfilmung von Jorge Amados *Dona Flor e seus dois maridos* durch Bruno Barreto (1976), der mit über 10 Millionen Zuschauern in Brasilien zum kommerziellen Spitzenreiter avancierte.⁶

Der filmästhetische Aspekt der Irritationen und Orientierungsprobleme des brasilianischen Films am Ende des *Cinema Novo* wurde für den europäischen Zuschauer an zwei Beispielen deutlich, die – weil ausnahmsweise international erfolgreich – auch in hiesigen Erstaufführungskinos ihren Platz fanden. Carlos Diegues drehte 1979 *Bye bye, Brasil*, ein brasilianisches Road-Movie um eine buntscheckige Gauklertruppe (Lord Ciganos *Caravana Rolidei*), das vom Publikum sehr vielschichtig interpretiert werden kann. Die Metapher auf den Einbruch der US-amerikanisch dominierten Unterhaltungsindustrie, versehen mit stilistischen Bezügen und persiflierenden Zitaten auf das *Cinema Novo*, ließ sich auch schlichter als flottes komödiantisches Road-Movie in tropischem Ambiente bei guter Filmmusik (u.a. Chico Buarque) konsumieren und fand in dieser Ambivalenz nicht nur in Europa seinen Beifall – auch 2 Millionen Brasilianer sahen diesen Film.

Noch einen entschlosseneren, definitiven Schritt weiter weg von den alten Koordinaten des *Cinema Novo* ging sechs Jahre später, 1985, der in Brasilien eingebürgerte Argentinier Héctor Babenco mit seinem Film *O beijo da mulher aranha* (*Der Kuß der Spinnenfrau*, nach Manuel Puigs Romanvorlage). Unter den dramatischen Bedingungen eines südamerikanischen Gefängnisses entwickelt sich die ungewöhnliche Freundschaft zwischen einem rigiden Revolutionär und einem Homosexuellen, die in ihrer Zelle weder ihre Würde noch ihren Widerstand aufgeben, bis sich der homosexuelle Molina für den Widerstand gegen die Diktatur aufopfert. In diesem Film erinnert nichts mehr an das, was man sich bis dahin unter einem brasilianischen Film vorgestellt hat. Mit einem internationalen Produktionsstab, einem amerikanischen Drehbuch (Leonard Schrader) und einem internationalen Topstar (William Hurt, der für die Darstellung in diesem Film sowohl in Cannes mit der Goldenen Palme, als auch mit einem amerikanischen Oscar angemessen belohnt wurde) und schließlich einem amerikanischen Verleih wirkt dieser ausgezeichnete Film wie ein

6 Ramos 1987: 418

perfektes Hollywood-Produkt und damit aber auch fast wie eine späte Antwort auf die Prognose von Carlos Diegues über die Zukunft der brasilianischen Unterhaltungsindustrie: Bye Bye, Brasil.

Verglichen damit stehen andere erwähnenswerte Romanverfilmungen der 80er Jahre im Schatten zumindest der internationalen Aufmerksamkeit; sei es Hermano Pennas Verfilmung des gleichnamigen Romans von João Ubaldo Ribeiro *Sargento Getúlio* (1983) über die archaische Brutalität von Herrschaftsverhältnissen, individualisiert im Verhältnis eines Gefangenen und seines Bewachers; Nelson Pereiras dos Santos' *Memórias do cárcere* (1984, auf der Basis eines »Klassikers« von Graciliano Ramos), als Metapher für eine brasilianische Gesellschaft, die von kollektiven Vorurteilen und kulturellen Ressentiments eingeschlossen ist; oder schließlich die Verfilmung von Clarice Lispectors Frauenporträt der jungen Macabea, die sich, aus dem brasilianischen Nordosten kommend, in São Paulo behaupten muß: *A hora da estrela* (*Sternstunde*, 1985) durch Suzana Améral.⁷ Ob dabei die Häufigkeit von Literaturverfilmungen nach fast zwei Jahrzehnten phantasievoller Realitätsbezüge des *Cinema Novo* bereits ein Indiz cineastischer Ratlosigkeit ist, läßt sich allenfalls vermuten.⁸

Beobachten ließ sich in den 80er Jahren aber auf jeden Fall eine allgemeine Tendenz, sich von den Paradigmen des nun allmählich schon historischen *Cinema Novo* abzusetzen. Technische Perfektion und Anpassung an die international vorherrschenden Stilmittel war unter dem Strich der Trend, Mittelmäßigkeit und Konventionalität zumeist das Ergebnis, bis Anfang der 90er Jahre der Bankrott einer brasilianischen Filmpolitik unter der Regierung Collor de Mello die nationale Filmproduktion fast zum Erliegen brachte.

Die Krise der brasilianischen Filmindustrie

Bedarf es nur eines Federstrichs des Präsidenten, um die zuvor größte lateinamerikanische Filmindustrie zu eliminieren? Wie in Europa, dominiert die US-Filmindustrie den brasilianischen Filmmarkt. Eine vertikale Infrastruktur der nationalen Filmproduktion von der Drehbuchentwicklung bis zur Projektion der Filmkopien existiert nicht. Produktion, Distribution und Projektion brasilianischer Filme ließen sich nie nur marktwirtschaftlichen regulieren. Deswegen ist die Diskussion über die Zukunft

7 Immerhin fand der Film seinerzeit auf den Berliner Filmfestspielen eine positive Resonanz und wurde mit einem Darstellerepreis belohnt.

8 Ein nicht unwesentlicher Aspekt bei der Stoffauswahl literarischer Vorlagen ist die Hoffnung der Filmemacher – natürlich nicht nur in Brasilien – durch den Verweis auf die Qualität und den Bekanntheitsgrad der Vorlage das Filmprojekt vorfinanziert zu bekommen. Die brasilianische Filmpolitik begünstigte aber insbesondere auch Literaturverfilmungen, um durch die mit literarischem Prestige ausgestatteten Filmen das Ansehen der brasilianischen Filmproduktion zu heben; vgl. hierzu Hermanns 1993: 8.

des brasilianischen Kinos immer auch – und leider manchmal fast nur – eine Diskussion über staatliche Protektions- und Förderungsmaßnahmen, die viele der Energien binden, die eigentlich künstlerisch besser genutzt wären. In den letzten drei Jahrzehnten sind in Brasilien Filmförderungs- und Vermarktungsinstitute wie *Embrafilme* oder das *Nationale Filminstitut (INC)* diskutiert, definiert, gegründet, umdefiniert und wieder liquidiert worden.

Effektiv funktionierte die staatliche Protektion des brasilianischen Kinos in den 70er und 80er Jahre durch Produktionssubventionen, festgelegte Abspielquoten für brasilianische Filme in den Kinos und Einnahmen aus prozentualen Anteilen am Umsatz ausländischer Filme. Mit Hilfe dieses marktabstottenden Systems konnten zwischen 1970 und 1985 zumeist zwischen 70 und 110 brasilianische Filme jährlich mit Marktanteilen von bis zu 35% der Zuschauer (1982) pro Jahr gedreht werden.⁹ Aber alleine schon das massive Kinosterben in Brasilien mußte dieses Protektionssystem früher oder später unterlaufen.¹⁰

Zudem beinhaltete die staatliche Protektion auch immer den staatlichen Zugriff auf Themen und Formen der nationalen Filmproduktion. Ein Autorenfilmkonzept, wie das des *Cinema Novo* der 60er Jahre, wäre mit dem Koproduzenten und Vermarkter *Embrafilme* schon strukturell nicht fortsetzbar gewesen; die Subventionsverteilung war gleichzeitig auch Themenlenkung. Und warum sollte überdies eine Institution wie *Embrafilme*, die über Produktionsförderung und Vermarktung entschied, besser funktionieren als das Klüngel- und Seilschaftensystem anderer staatlicher Institutionen in Brasilien?

Im Rahmen der Deregulierungspolitik Collor de Mellos wurde 1990 schließlich die *Embrafilme* Hals über Kopf liquidiert, ohne daß zunächst alternative Produktions- und Vertriebsförderungsmodelle in Sicht waren. Die Folge dieser kopflosen Filmpolitik war ein glatter Zusammenbruch der brasilianischen Filmproduktion. Laufende Projekte konnten nicht mehr finanziert werden, gerade zwei lange Spielfilme wurden 1992 schließlich uraufgeführt (sechs Jahre vorher waren es 112!).

Inzwischen hat man sich unter der Präsidentschaft Itamar Francos zu ersten Sanierungsarbeiten durchgerungen. Steuervorteile sollen Investitionen in die Filmproduktion locken, internationale Koproduktionen werden steuerlich gefördert, Gutscheine (Ticket-Cinema) sollen zum Kinobesuch ermuntern und schließlich erhofft man sich von kommunalen Initiativen in São Paulo und Rio de Janeiro (*Riofilme*) mittelfristig

9 Marktanteile der nationalen Filmproduktion, die in anderen lateinamerikanischen Ländern bei weitem nicht erreicht wurden und selbst in Europa nur in Frankreich übertroffen werden; vgl. dazu Ramos 1987: 412.

10 Von den 200 Millionen Zuschauern des Jahres 1978 verloren die brasilianischen Kinos bis 1991 zwei Drittel.

die finanzielle Tragfähigkeit einer jährlichen Produktion von immerhin 50 Spielfilmen.¹¹

Entscheidend für den brasilianischen Film wird allerdings der ungleiche Wettbewerb zwischen dem Kino auf der einen Seite, dem Fernsehen und einem aufblühenden Videoverleihmarkt¹² auf der anderen Seite sein. Kooperationsformen, die beispielsweise in Deutschland möglich sind¹³, werden sich gegen die privaten Mediengiganten von *Rede Globo* oder *Manchete* kaum durchsetzen lassen. Die Produktion von *telenovela*-Episoden oder auch US-amerikanische Filmpacketeinkäufe sind für sie ungleich billiger als Ko-Produktionen im brasilianischen Film. Die Entwicklung einer produktiven Koexistenz zwischen den beiden audiovisuellen Massenmedien und die gemeinsame Nutzung künstlerischer Kreativität und technischen Know-Hows wird zur Existenzfrage des brasilianischen Films.

Ein Ausblick?

Seine Existenzberechtigung allerdings kann der brasilianische Film nur aus der Qualität seiner Produkte ableiten. Vierzig Jahre nach *Rio, quarenta graus*, Nelson Pereira dos Santos' filmischer Antwort auf den Zusammenbruch damaliger brasilianischer Hollywood-Illusionen, ist wieder ein innovativer Schub dringend vonnöten. Als handele es sich um eine höhere, fein eingefädelte Dramaturgie, meldet sich nun, 1994, genau dieser Altmeister des *Cinema Novo* mit dem Film *A terceira margem do rio* (*Das dritte Ufer des Flusses*) wieder zu Wort (und Bild). Pereira dos Santos verknüpft einige Erzählungen von João Guimarães Rosa zu einem bunten Flickenteppich mit wohl bekannten Schauplätzen (*sertão*, *favela*) und wohl bekannten, magisch-realistischen Motiven (eine mythische Vaterfigur, ein wundertätiges Kind in der *favela*) zusammen, dem es aber an inhaltlicher und dramaturgischer Stringenz fehlt. Die Kritik mag geteilter Meinung darüber sein, ob *A terceira margem do rio* ein Findling des *Cinema Novo* in der Landschaft eines längst veränderten Zeitgeistes ist oder ganz einfach ein mißlungener Film – ein Neuanfang jedenfalls ist es dieses Mal nicht. Auch die inhaltliche oder stilistische Harmlosigkeit der wenigen anderen Filme (z.B. von André Klotzel und Mauro Farias) spricht dafür, daß der brasilianische Film bis heute seine künstlerische Orientierungslosigkeit noch nicht überwunden hat.

1995, rechtzeitig zum 100. Geburtstag des Mediums Kino, wird Nelson Pereira dos Santos eine Dokumentation über das Kino Lateinamerikas drehen. Es bleibt zu hoffen, daß aus dem Projekt kein Nachruf wird. Im Augenblick jedenfalls schaukelt die

11 Über den filmpolitischen Stand der Dinge, siehe Straumann 1993.

12 Mittlerweile mit einem Jahresumsatz von 400 Millionen Dollar (1992).

13 Kooperationsabkommen zwischen den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und der Filmwirtschaft, FFA.

brasilianische Kinematographie wie Carlos Diegues' Zirkustruppe aus *Bye Bye, Brasil* auf offenen, aufgebrochenen Wegen. Solange der brasilianische Film wenigstens eine ökonomische Chance hat, werden Talente und Impulse in diesem Land, in dem die kollektive Bildphantasie im prekären Alltag so vielerlei Ausdrucksformen findet, nicht ausgehen – immerhin werden einige Kurzfilmregisseure in der nächsten Zeit ihren ersten langen Spielfilm realisieren können. Sicher erscheint allerdings, daß unter den veränderten Bedingungen keine neue brasilianische Kinobewegung entstehen wird, für die man so übersichtliche und bequeme Formeln wie *Cinema Novo* oder *tropicalismo* zur Hand haben wird, um sie damit als *authentisch brasilianisch* zu etikettieren.

Bibliographie

- Gregor, Ulrich (1983): *Geschichte des Films ab 1960, Bd. 4*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hermanns, Ute (1993): *Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung? Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien 1973-1985*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Diegues, Carlos (1988): *Cinema brasileiro. Idéas e imagens*, Porto Alegre: Universidad do Rio Grande do Sul.
- Miranda, Luiz Felipe (1990): *Dicionário de cineastas brasileiros*, São Paulo: Art Editora.
- Ramos, Fernão (ed.) (1987): *Historia do cinema brasileira*, São Paulo: Art Editora.
- Rocha, Glauber (1963): *Revisão crítica do cinema brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização.
- Rocha, Glauber (1981): *Revolução do cinema novo*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme
- Salem, Helena (1987): *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Schumann, Peter B. (1988): *Handbuch des brasilianischen Films*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Straumann, Patrick: »Hoffnungen für den brasilianischen Film?«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 6.5.1993.
- Toledo, Teresa (1990): *10 Años del nuevo cine latinoamericano*, Madrid: Verdoux. S.L.
- Xavier, Ismail (1993): *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo: Editora Brasileira.